

# A Vanguarda Paulista Instrumental

## jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976-1986)\*

RENAN BRANCO RUIZ\*\*

**RESUMO:** Este artigo analisa a formação da Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) como objeto de estudo central para refletir e investigar a articulação entre jazz brasileiro, música popular e composições instrumentais durante o último terço da ditadura civil-militar (1964-1985). No final dos anos 1970 e início dos 1980, o mercado musical brasileiro passou por diversas transformações. Nesse período, a VPI incorporou novas sonoridades para o universo da música popular instrumental e do jazz brasileiro. Baseando suas propostas no experimentalismo do jazz fusion em atrito com diversas noções de “brasilidade musical”, encontrou na produção musical independente a possibilidade de mediação para incluir suas obras na indústria fonográfica brasileira. São bandas como Metalurgia (1981-1983), Pé Ante Pé (1979 -1983), Divina Incrência (1978 - 1981), Pau-Brasil (1978), Grupo Um (1976-1984), entre muitas outras. A Vanguarda Paulista Instrumental é formada pela convergência de determinados elementos e características que circunscrevem tanto as soluções para a gestão de carreira artística quanto a estética musical das bandas em um mesmo campo de possibilidades, bastante específico, conforme veremos neste texto.

**PALAVRAS-CHAVE:** Jazz brasileiro. Música popular brasileira instrumental. Lira Paulistana. Vanguarda Paulista. Ditadura civil-militar.

### Vanguarda Paulista Instrumental: jazz and instrumental Brazilian popular music in São Paulo (1976-1986)

**ABSTRACT:** This article analyzes the formation of Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) as a central object of study to reflect and investigate the articulation between Brazilian jazz, popular music and instrumental compositions during the last third of the civil-military dictatorship (1964-1985). In the late 1970s and early 1980s, the Brazilian music market underwent several transformations. During this period, VPI incorporated new sounds into the universe of popular instrumental music and Brazilian jazz. Basing their proposals on the experimentalism of jazz fusion in friction with various notions of “musical Brazilianness”, they found in independent music production the possibility of mediation to include their works in the Brazilian phonographic industry. Bands such as Metalurgia (1981 - 1983), Pé Ante Pé (1979 - 1983), Divina Incrência (1978 - 1981), Pau-Brasil (1978 - current) and Grupo Um (1976-1984), among many others. Vanguarda Paulista Instrumental is formed by the convergence of certain elements and characteristics that circumscribe both the solutions for

\* Este texto é parte da introdução e do primeiro capítulo da minha tese de doutorado em andamento.

\*\* Renan Branco Ruiz é doutorando em História e Cultura social pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bolsista CAPES. E-mail: renan.ruiz@unesp.br

*managing artistic careers and the musical aesthetics of the bands in the same and very specific field of possibilities, as we will see in this text.*

**KEY WORDS:** *Brazilian jazz, instrumental Brazilian popular music, Lira Paulistana, Vanguarda Paulista, civil-military dictatorship.*

## Introdução

**A** Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) foi uma movimentação musical pautada na ideia de produção *independente* que exerceu suas atividades entre o final dos anos 1970 e, principalmente, início dos 1980. Com uma sonoridade baseada no experimentalismo e no atrito musical entre o *fusion jazz* e a música popular brasileira, tal geração de instrumentistas construiu sobre via de mão dupla o alicerce para suas experiências composicionais e de improvisação, gerando um momento criativo bastante específico do jazz brasileiro e da música instrumental. A partir da perspectiva de que a VPI não é um movimento musical premeditado, mas sim um núcleo de instrumentistas que compartilharam um mesmo cenário artístico de atuação, foram selecionadas, para representar essa geração, as bandas: Metalurgia (1981-1983), Pé Ante Pé (1979-1983), Divina Incrência (1978-1981), Pau Brasil (1978) e Grupo Um (1976 -1984).<sup>1</sup>

Vale ressaltar que o termo Vanguarda Paulista Instrumental é utilizado como abrangente, heterogêneo e flexível, não sendo possível pensá-lo a partir da perspectiva de um movimento artístico planejado com manifesto e/ou projeto previamente definidos e compartilhados entre seus integrantes. Tal movimentação é

---

<sup>1</sup> Diversas outras bandas se relacionam com esse momento bastante específico do jazz e da música instrumental brasileira, como, por exemplo: Alquimia, Freelarmonica, Medusa, Acaru, Sincrojazz, Papavento e D'Alma, entre outras possíveis. Isso só mostra a riqueza desse período, que ainda precisa ser extensamente analisado em diversas outras pesquisas sobre a música brasileira. Para organizar este trabalho, o principal critério para selecionar tais grupos musicais (simbolizando a VPI) foi a ampliação da rede de relacionamentos construída a partir da atuação do Grupo Um junto ao Lira Paulistana. A banda dos irmãos Nazário lançou o primeiro disco dessa geração e, não só por isso, é o "vagão" inicial dessa movimentação de música instrumental jazzística à brasileira (tema desenvolvido na minha dissertação de mestrado). Outro critério central foi a disponibilidade de fontes e documentos acessíveis para tal estudo, como, por exemplo, a reedição em CD, no início dos anos 2000, de quase todas as bandas recortadas nesta pesquisa, com exceção do grupo Metalurgia. Além disso, as ligações que se estabeleceram entre o selo Lira Paulistana Instrumental e a Som da Gente também foram fundamentais para definir as bandas analisadas.

formada pela convergência de determinados elementos e características que circunscrevem tanto as soluções de gestão empregadas no período histórico (momento final da ditadura civil-militar brasileira, 1964-1985) quanto a estética musical das bandas que a compõem em um mesmo campo de possibilidades de atuação. Assim, a VPI é concebida a partir de alguns elos intrinsecamente conectados que congregam tal geração de bandas de música instrumental em um mesmo núcleo, encontrando diversas dificuldades semelhantes para sua sobrevivência e compartilhando alguns caminhos para viabilizar sua produção, além de musicalidades em comum (o que não elimina as diversas diferenças estéticas entre os grupos estudados).

Dentre os principais elementos e atividades realizadas por essas bandas que as interligam em um mesmo grupo social é necessário destacar, principalmente, (1) uma sonoridade experimental como elemento aglutinador, baseada na íntima conexão com o jazz e seu conflito com diversas expressões e interpretações da música popular brasileira.<sup>2</sup> Além disso, outras duas características adjacentes englobam as bandas e os instrumentistas da VPI, são elas: (2) as ações pautadas nas práticas de produção musical *independente*, que ganhou novas perspectivas nesse período com a atuação do centro cultural Lira Paulistana<sup>3</sup> (junto aos músicos de canção da reconhecida Vanguarda Paulista), e, por fim, (3) a retórica de “música moderna”, inovadora ou “contemporânea” que acompanha a crítica, a recepção e a explicação dos próprios compositores sobre a música produzida pela VPI. Assim, compreendemos a ideia de Vanguarda Paulista Instrumental como um termo heurístico, auxiliando nas reflexões sobre essa geração de instrumentistas e as sonoridades particularmente desenvolvidas em São Paulo nesse momento (final dos 1970 e início dos 1980) da música instrumental brasileira em seu forte contato com o jazz.

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, o termo “música popular brasileira” se refere a um extenso e variado leque de obras e manifestações musicais que emergiram fora dos ambientes e financiamentos das instituições oficiais de ensino, arte e cultura (tradição escrita), podendo ser vinculadas à tradição rural ou urbana, sendo de grande abrangência e heterogeneidade (exemplos: samba, maracatu, choro, frevo, “música folclórica”, baião etc.), diferentemente da sigla MPB, que é utilizada nesse trabalho como gênero musical que surge nos anos 1960 e se institucionaliza nos anos 1970, com a junção de compositores da bossa nova, canção de protesto e Tropicália, segundo as indicações de Marcos Napolitano (2001).

<sup>3</sup> O “Centro de Produções Artísticas Lira Paulistana” (1979-1985) englobava, além de um selo fonográfico independente, também um teatro, uma casa de shows e uma produtora. É considerado o palco e o elo aglutinador da reconhecida Vanguarda Paulista e da movimentação de produção musical *independente*. Sobre o Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista, ver Fenerick (2007).

Haja vista que a bibliografia referente a essas bandas é praticamente inexistente, será necessário informar uma minibiografia delas, antes de desenvolver sobre os principais elementos que as englobam. A banda Pau Brasil foi formada por volta de 1978, quando alguns de seus primeiros músicos integravam diversos projetos musicais em comum de forma concomitante e tocavam com a Nelson Ayres Trio. Segundo Ayres, naquele momento de sua carreira, “em vez de continuar tocando com profissionais mais velhos, tive a ideia de pegar uns moleques que ainda estavam começando na profissão, mas que tivessem garra, todo o tempo do mundo para ensaiar e que trouxessem informações novas” (AYRES *apud* CALADO, 2012, p. 15) – foi quando se juntou a Azael Rodrigues na bateria e a Rodolfo Stroeter no baixo (que já formavam o Divina Incrência). Logo em seguida, o experiente Roberto Sion (saxofonista) se une ao trio, constituindo boa parte da primeira formação do Pau Brasil, antes de ter esse nome.

Vale ressaltar que Nelson Ayres já era um músico veterano no incipiente cenário de jazz brasileiro. Ainda na década de 1960, foi para os EUA estudar em Boston na reconhecida Berklee School of Music. Quando voltou, em 1972, formou a Nelson Ayres Big Band,<sup>4</sup> onde atuou por oito anos antes de se aventurar em outras propostas musicais que vão culminar no nascimento do grupo Pau Brasil, em 1979, segundo a data indicada pela própria banda. O Pau Brasil lança seu primeiro disco apenas em 1983 (selo Lira) e, mesmo antes disso, faz uma turnê na Europa no ano de 1982. Das bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental, o grupo Pau Brasil é a única que se manteve na ativa após 1986 até os dias atuais.

A banda Pé Ante Pé foi formada em outubro de 1979 (mesmo ano e mês de inauguração do Lira Paulistana) num contexto em que muitos de seus integrantes já tocavam juntos em alguns bares de São Paulo, com *covers* e improvisando em *jam sessions*. Assim como na formação do Pau Brasil, os integrantes da Pé Ante Pé também realizaram outros trabalhos musicais com nomes diferentes até configurar um projeto específico de realização de um trabalho instrumental, brasileiro e autoral. Esse é um

---

<sup>4</sup> Ayres resalta que as dificuldades em manter uma *big band* com cerca de catorze ou quinze músicos (sua banda fez shows com até dezoito pessoas), no que se refere a toda logística de instrumentos, viagens, partituras, relacionamentos pessoais, eram algo de extenso trabalho e que começou a “pesar” demais, segundo o compositor (AYRES *apud* CALADO, 2012, p. 15).

traço marcante da Vanguarda Paulista Instrumental, pois seus instrumentistas tocavam em outros projetos, com outros nomes e propostas, até perceberem um momento que consideravam oportuno para se lançar no mercado fonográfico com projetos musicais próprios. Assim, parecem ter visto uma possível saída mercadológica na produção musical *independente*, que floresceu, especificamente, entre 1976-1986, mesmo período da VPI.

O Pé Ante Pé gravou dois álbuns em LP: o primeiro (homônimo, 1980) de forma totalmente autônoma, e o segundo (*Imagens do Inconsciente*, 1982) em parceria com o selo Lira Paulistana. A maior parte das composições da banda é do pianista e produtor musical Homero Lotito. O baterista e percussionista Caito Marcondes também é uma figura central na gestão de carreira do Pé Ante Pé.

A Divina Incrensa começou seu trabalho musical em formato de duo, com Azael Rodrigues na bateria e Félix Wagner (músico alemão temporariamente radicado em São Paulo) no piano. Eles se apresentavam frequentemente (sendo acompanhados por diversos instrumentistas da cena jazzística do momento) pela cidade de São Paulo no final dos anos 1970, até que o baixista Rodolfo Stroeter se junta definitivamente à banda. Já em maio de 1978, realizaram um show no MASP, interpretando clássicos do jazz internacional, como Jarret e Monk; nomes do jazz brasileiro, como Hermeto e Gismonti; referências da música erudita e contemporânea, como Jonh Cage, além de composições próprias (DIVINA..., 2007, encarte).<sup>5</sup> Segundo Azael Rodrigues (DIVINA..., 2007, encarte), “Divina Incrensa era uma síntese do som do grupo. O nome é/era perfeito porque expressa a tensão dos contrários e faz essa brincadeira com o que é iconoclasta, o Divino [...], [a expressão] Incrensa [remete a] uma vontade de explorar, de tocar de forma jazzista”.<sup>6</sup> A partir de 1979, a banda atua apenas em composições autorais e lança um único álbum em 1980 (homônimo), gravado na Sala Guiomar Novaes, da Funarte (SP).

A banda Metalurgia foi formada em 1981 na cidade de São Bernardo do Campo. Era o mesmo núcleo de instrumentistas que acompanhava, naquele momento, Elis Regina, entre eles, Claudio Faria, Norberto Camargo, Lino Simão e,

<sup>5</sup> ... (2007, encarte)

<sup>6</sup> Azael Rodrigues em... (2007, e)

principalmente, Itacyr Bocato Júnior, que é o principal compositor e responsável pela gestão da carreira artística da banda. Sobre a importância do contato com Elis na sua trajetória, o trombonista comenta (BOCATO JÚNIOR, 2019): “toquei com a Elis Regina no final de 1979. E todo ano de 1980. Mas ela marcou minha vida inteira. E depois outros músicos que toquei, assim, não tinha mais nada pra aprender”.<sup>7</sup> Das bandas que compõem o leque da Vanguarda Paulista Instrumental, a Metalurgia é a única que não é radicada na capital de São Paulo. Mesmo sendo da grande ABC, parece enfrentar alguns obstáculos e dificuldades para se inserir no contexto mais amplo de shows e produções relacionados ao pessoal da canção e, principalmente, às bandas de jazz instrumental próximas do Lira Paulistana e da cena *independente* da capital. A banda lançou um único LP (homônimo), em 1982, pelo selo exclusivamente instrumental Som da Gente.

O Grupo Um foi formado em 1976, quando o baterista Zé Eduardo Nazário e seu irmão, o pianista Lelo Nazário, faziam parte da banda que acompanhava Hermeto Pascoal. Lançaram três discos entre 1979 e 1982 e foram os responsáveis pelas primeiras gravações dessa geração em São Paulo (SP), incentivando, direta e indiretamente, as outras bandas que compõem a VPI. A biografia do Grupo Um e sua influência na VPI podem ser consultadas de forma pormenorizada em Ruiz (2017, p. 23-88).

## **A intenção de brasilidade e o jazz como elemento mediador: interpretações do *fusion* à brasileira**

O elemento central que interliga as bandas e álbuns da Vanguarda Paulista Instrumental é a referência pulsante ao *fusion jazz* (NICHOLSON, 1998; TRETHERWEY, 2016) e seu diálogo fricativo com diferentes interpretações e revisões da música popular brasileira. O *fusion* tem como principal experiência de formação as inventividades realizadas por Miles Davis no álbum *Bitches Brew* (MERLIN, 2012) e surgiu em diálogo com as linhas rítmicas do baterista e percussionista brasileiro Airto

<sup>7</sup> Bocato Júnior (2019). A versão completa estará disponível na tese de doutorado em andamento.

Moreira. Se nos EUA o *fusion* surgiu e se espalhou com o respaldo de nomes reconhecidos e com longa carreira na música norte-americana, principalmente Miles Davis, potencializando tal difusão em nível mundial, no Brasil, ao contrário, o *fusion* foi bastante incentivado pelas produções *independentes* e instrumentais do contexto paulistano do início dos anos 1980 (RUIZ, 2021a), sendo representado em larga medida pela Vanguarda Paulista Instrumental.

É muito importante destacar que a percussão abrazeirada é constituinte dos primeiros álbuns do gênero *fusion* de jazz, por meio da presença marcante de Airto Moreira e Dom Um Romão nos discos de Miles Davis, *Return to Forever* e *Weather Report*, entre outros artistas e bandas (DIAS, 2013). Ou seja, a percussão brasileira é um elemento central na própria formação histórica do jazz *fusion*.

As características englobadas pela tradição americana do *jazz fusion* funcionam como uma via de acesso aos procedimentos da *música experimental*, com a ampla inclusão de ruídos, gravações eletroacústicas, improvisos e outras técnicas experimentais de composição utilizadas em gravações e apresentações ao vivo. Inclusive, é a partir da década de 1970 que se constitui de forma bastante expressiva uma “crise de confiança na ecologia do jazz” (CHINEN, 2018, p. XI), marcando o surgimento e a crescente utilização do termo “jazz contemporâneo” para se referir ao jazz de caráter “não comercial” produzido a partir daquele momento até os dias atuais, incorporando o século XXI. Muito dessa relação se constituiu, justamente, a partir da circulação das diversas propostas abrangentes e inclusivas da sonoridade *fusion*, contemplando diversas tradições do jazz, da música experimental e *moderna* (técnicas de vanguarda), além da reinterpretação do papel dos improvisos e da preocupação com a *world music*.<sup>8</sup>

É a partir dessa esteira jazzística, também, que várias possibilidades semânticas e musicais sobre a “verdadeira brasilidade” deveriam ser expressas pela nossa música, marcando uma diferença e um distanciamento daquele jazz produzido nos EUA e na Europa. As bandas da Vanguarda Paulista Instrumental se armavam de argumentos retóricos e explicativos além de técnico-musicais para fazer valer a especificidade da música instrumental brasileira frente ao jazz mundial. A

<sup>8</sup> Sobre a noção de *world music*, ver Nicolau Netto (2014).

preocupação com esse elemento particular e reconhecidamente brasileiro era algo habitual e recorrente para os artistas em questão. Rodolfo Stoeter, baixista que participou de três bandas que formam a VPI (Divina Incredencia, Pau Brasil e Grupo Um), ressaltou sobre essa temática: “Procurar um repertório mais autoral e brasileiro era uma coisa natural naquela época, um impulso geracional” (STROETER *apud* CALADO, 2012, p. 20).

Essa ideia de “mostrar o Brasil” nas obras musicais também era uma saída mercadológica, haja vista que muitos grupos e personalidades do viés instrumental de música acabaram seguindo sua carreira principalmente fora do Brasil, conforme Stroeter complementa: “Pau Brasil era um nome interessante também por causa da nossa intenção de exportar a música brasileira” (STROETER *apud* CALADO, 2012, p. 20). O trombonista Bocato, da banda Metalurgia, comenta sua mudança de opinião sobre a busca pelo elemento brasileiro inserindo o surgimento do grupo instrumental em um contexto circunscrito a esse tipo de mentalidade, todavia, ao mesmo tempo, já se distanciando dessa retórica no decorrer de sua lembrança:

A coisa brasileira realmente está na gente. [...] foi muito natural a Metalurgia. Não era uma força de barra, como muita gente andou fazendo. Era natural o ritmo brasileiro [...]. Mas, como tava na moda, eu embarquei um pouco nessa onda de “musicalidade brasileira”, “brasilidade”. Eu acho que a música é mundial e a música brasileira tá pra servir a música mundial, entende? [Atualmente,] Eu fujo dessas coisas de 1922. (BOCATO JÚNIOR, 2019).

As músicas também demonstravam esse impulso. Já nos títulos das faixas esse teor de busca por uma intenção de brasilidade fica evidente a partir da utilização da referência a ritmos brasileiros (por exemplo: “Samba do Anhangabaú” do Pé Ante Pé, “Frevo do Cheiro” da Divina Incredencia, “Samba de volta ao Bernô” da Metalurgia, “Jongo” e “Frevo do Pastochia” do Pau Brasil) e/ou elementos específicos da nossa cultura, flora e fauna. Até mesmo no nome da própria banda, como no caso do conjunto Pau Brasil, além do título do seu segundo disco: *Pindorama*.

Aliás, a banda Pau Brasil é aquela que mais faz menções diretas à ideia de brasilidade em vários formatos, reiterando esse discurso de forma bastante latente. Todos os grupos da VPI, porém, incorporavam essa postura. No caso do Grupo Um, por exemplo, todos os três trabalhos de estúdio contêm uma música somente com



elementos de percussão (tradicionalmente lembrados como elemento afro-brasileiro). Uma dessas músicas chama-se “Sangue de Negro”, num apelo bastante forte à formação do Brasil escravocrata como elemento identitário. A música “Saguairú”,<sup>9</sup> do primeiro disco do Pé Ante Pé, também deixa em evidência essa perspectiva de buscar o “popular” e o “folclórico” como fontes musicais.<sup>10</sup>

Outra forma evidente de apelo à ideia de Brasil se dá na gravação e execução de alguns nomes consagrados da MPB como meio de acesso à brasilidade musical almejada pelos instrumentistas da VPI. Alguns desses músicos acompanharam artistas da MPB como parte de sua carreira e gravaram (nos discos estudados nessa pesquisa) versões instrumentais de composições de Vinicius de Moraes, Baden Powel e Chico Buarque, por exemplo. Inclusive, podemos apontar, já no final da década de 1960, uma geração de música instrumental vinculada ao jazz que busca esse lugar ao sol no mercado da MPB, utilizando, por muitas vezes nessa empreitada, o termo Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB) como uma espécie de subproduto dentro da MPB, conforme destaca a tese de Giovanni Cirino (2005, p. 2): “a MPIB surge como uma espécie de subgênero dentro da música popular brasileira (MPB)”.

Nesse desenvolvimento, é de extrema importância ressaltar: na metade final dos anos 1970, o termo jazz brasileiro era utilizado e entendido como sinônimo de música instrumental brasileira pelos contemporâneos daquele momento, conforme aponta um dos pouquíssimos textos da época sobre o assunto (BAHIANA, 1979). Essa característica é central e circunscreve toda a possibilidade de atuação da VPI, pois, enquanto a MPB se institucionaliza (NAPOLITANO, 2001), o jazz brasileiro atrela-se inerentemente a ideia de música instrumental, ocupando, também por isso, um lugar

<sup>9</sup> Palavra de tradição indígena que remete a um peixe tradicional de água doce do território brasileiro.

<sup>10</sup> É necessário pontuar brevemente: desde os anos 1980, os estudos sobre música popular vêm formando um campo de pesquisas acadêmicas cada vez mais robusto no contexto ocidental. São variadas as significações atribuídas ao termo. Em geral, pode-se dizer que música popular é aquela produzida em meios urbanos, a partir de finais do século XIX, mediada pelas novas tecnologias de gravação e reprodução sonora, sendo instrumental ou cantada. No entanto, o termo também é utilizado, em menor incidência, para definir a música vinculada ao meio rural, caso no qual a denominação música folclórica foi e geralmente é empregada hoje em dia. Para pensar a ideia de folclore no Brasil, ver Vilhena (1997). Também vale ressaltar, conforme destaca Sandroni (2004), que até meados dos anos 1940 o termo popular também era usado para se referir, muitas vezes, ao rural, quando, a partir dessa década, a expressão música folclórica foi, cada vez mais, sendo utilizada como relacionada às tradições orais que antecedem a urbanização.

cada vez mais coadjuvante no mercado de música nacional (RUIZ, 2021b, p. 389-395). Essa relação umbilical entre jazz e música instrumental no Brasil da década de 1970 e 1980 não ocorreu de forma isenta de atritos, inclusive na forma como os próprios músicos envolvidos compreendem tal questão.

No período em que estavam em atividade (aproximadamente entre os anos de 1976 e 1986), havia um esforço nítido por parte dos produtores e dos próprios artistas da VPI no sentido de marcar uma categoria autenticamente brasileira para sua música. Como parte do ímpeto que movia a vanguarda paulista, também partilhavam a ideia de renovar a MPB (FENERICK, 2007), destacando, especificamente, o viés instrumental de música produzida no Brasil. Ou seja, a VPI reinterpreta e redimensiona a ideia de música popular em diversas formas e níveis diferentes, apresentando uma heterogeneidade de sentidos. São várias maneiras de acesso a esse material, tanto de forma retórica e argumentativa quanto estética e musical.

Uma de suas propostas era justamente intervir e permear o campo da música popular gravada com novas experimentações harmônicas e formais inspiradas na tradição europeia de superação da música tonal tradicional (“erudito”).<sup>11</sup> No entanto, parece ser exatamente nesse período de atuação das propostas musicais da Vanguarda Paulista Instrumental que o lugar do jazz na música brasileira se desloca frente ao abismo simbólico criado entre essas categorias, pois, principalmente a partir desse momento, o jazz no Brasil – de caráter “popular” nos EUA e visualizado como música instrumental brasileira pelos personagens do período – será cada vez mais vinculado à ideia de *música erudita* e “séria”, distanciando-se das características assumidas como popular, que parece ser justamente um dos projetos dos instrumentistas em questão.

Além disso, após o período da movimentação estudada, o termo jazz, principalmente *jazz brasileiro*, foi sendo cada vez mais utilizado para se referir às bandas da VPI. Distante dos tempos de dificuldade na produção, gravação e

---

<sup>11</sup> Neste texto, o campo da música popular é aquele relacionado ao legado oral, representado esteticamente, nesse caso, pelas primeiras manifestações do jazz, as tradições indígenas, afrodescendentes e folclóricas do Brasil. Em outro espectro, a ideia de música erudita (ou moderna e contemporânea) é aquela vinculada à tradição europeia de escrita tonal (e suas propostas de superação a partir da virada para o século XX).

distribuição de suas composições, a proximidade com o jazz foi ficando cada vez mais necessária para dar sentido àquelas obras. Isso também se dá pelo fato de que o mercado internacional foi utilizado pela VPI, com apresentações e lançamentos fora do Brasil. Se por aqui o termo música popular instrumental brasileira foi o primeiro a ser utilizado para se referir às composições da Vanguarda Paulista Instrumental, a crítica e as pesquisas fora de terras tupiniquins se referem a essa geração como *Brazillian Jazz*.

Dessa forma, é muito importante ressaltar: existe uma grande diferença entre a ideia de “jazz no Brasil” e de “jazz brasileiro”. A primeira diz respeito às composições em circulação pelo jazz transatlântico sendo executadas no Brasil, por músicos brasileiros ou não, desde o início do século XX. Jazz brasileiro, no entanto, remete às composições autorais feitas por músicos brasileiros, principalmente (mas não somente) no Brasil, misturando elementos da música popular brasileira com as inventividades do jazz moderno, a partir do *bebop* (GENDRON, 2002, p. 143-157).

A Vanguarda Paulista Instrumental tensiona de forma extremamente particular e plural a relação problemática entre jazz e identidade brasileira. Fazem-na na sonoridade dos álbuns produzidos entre 1979 e 1986, articulando um leque bastante variado de ritmos e gêneros reconhecidamente brasileiros (samba, frevo, baião, maracatu, entre outros) com as novas propostas do jazz daquele momento. Tal caminho de retroalimentação é construído principalmente a partir do impulso experimental que o estilo *fusion* traz à tona durante as trocas transatlânticas da década de 1970, momento em que a percussão abrasileirada conquista seu lugar na construção dessas sonoridades.

A tensão entre jazz e identidade nacional também é articulada na contraditória percepção dos próprios artistas, produtores e envolvidos nesse período. Mesmo que o jazz moderno seja a referência primordial na sonoridade e recepção social das bandas, eram e são comuns diversas tentativas de enquadrar a produção da VPI – conforme faz Chico Pardal<sup>12</sup> – como “música popular brasileira instrumental”, ou apenas “música instrumental brasileira”, elucidando, também, essas contradições.

<sup>12</sup> Um dos gestores do selo Lira Paulistana afirmou em entrevista: “naquela época a gente não estava produzindo o jazz. Aquilo que o Lira apresentava não era jazz. Aquilo era *música instrumental brasileira popular*” (PARDAL, 2016 in RUIZ, 2017).

Ou seja, é possível dizer que existe uma problemática condutora que interliga a VPI: sua inerente intenção de brasilidade que convive em constante movimento de aproximação e distanciamento ao jazz. Essa contradição é perceptível na musicalidade presente nos álbuns (ver seção 4 deste artigo), nas afirmações dos artistas e produtores do período e na necessidade de encontrar maneiras para categorizar sua música no mercado nacional e internacional.

É importante ressaltar que as ideias de brasilidade e nacionalismo são noções extremamente abrangentes, com diversos sentidos pelo tempo (CÂNDIDO, 1995). Neste texto, a intenção de brasilidade é compreendida como a busca por características reconhecidamente nacionais perante o jazz mundial, no intuito de conseguir uma via mercadológica dentro do *fusion*, ao mesmo tempo que deixava em primeiro plano as suas necessidades de diferenciação, pautadas naquilo que construía como brasileiro. Ou seja, a intenção de brasilidade, no universo do jazz brasileiro das décadas de 1970 e 1980, representa o objetivo claro e significativo de demarcar um espaço fundamental, reservado e permanente para elementos que possam remeter diretamente a identidade brasileira.

## VPI e a produção musical independente: o Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista

No Brasil, durante o final da década de 1970 e início dos anos 1980, a relação entre jazz, composições instrumentais e formas de compreensão sobre essa música articulou-se de forma bastante particular, reinterpretando as problemáticas ao redor da identidade musical brasileira e suas categorias de vendagem no exterior.

*Brazilian Jazz* (jazz brasileiro) é um termo raramente empregado no Brasil, sendo empregado geralmente no mercado estrangeiro de jazz e na indústria fonográfica estrangeira para designar um gênero de música brasileira de amplo espectro de músicos e grupos relacionados à música instrumental brasileira e suas inúmeras vertentes, e ainda à bossa nova, ao choro, à MPB etc., catalogados embaixo do guarda-chuva que leva o termo jazz em sua composição. [...] Se por um lado a identificação dessa música brasileira com o jazz, no exterior, é explicitada na adoção desse termo, por outro, a sua não adoção no Brasil parece compor um quadro que guarda, em sua análise epistemológica, uma chave para um entendimento aprofundado a respeito de

processos culturais e econômicos do país, *localizados dentro do contexto latino-americano da década de 1980*. (LEVY, 2016, p. 877, grifos do autor).

E é justamente nas particularidades desse contexto cultural e econômico do início dos 1980 citado por Deborah Levy que emerge o segundo elemento bastante específico que congrega as bandas da VPI: a intensa proximidade com as práticas de produção musical *independente*. Devemos destacar que essa possibilidade passou por um momento de potencialização de sua retórica e de suas práticas na virada da década de 1970, consolidando-se como uma saída possível e viável para diversos músicos do período, sendo intensificada pelos grupos de jazz instrumental desse momento, principalmente a partir dos selos *Lira Paulistana Instrumental* e *Som da Gente*, além de outras iniciativas particulares financiadas pelos músicos do álbum a ser lançado.<sup>13</sup> Dos grupos estudados nessa pesquisa, praticamente todos gravaram pelo menos um trabalho de estúdio por algum desses dois selos, com exceção do Divina Incrência, que lançou seu único álbum exclusivamente com recursos próprios.

Além disso, os locais por onde esses grupos circulavam também convergiam. Dentre eles, principalmente o Teatro Lira Paulistana (aglutinador da ideia de “independência artística” e musical naquele período). As bandas da VPI também se apresentaram em outros palcos em comum, como o MASP, a Funarte e alguns SESCs da cidade de São Paulo. Aliás, é justamente nos locais de apresentação e na proximidade com o Lira Paulistana como parceiro na gestão de carreira que os instrumentistas aqui estudados se relacionam com alguns dos músicos da canção representantes da Vanguarda Paulista, inclusive tocando juntos, conforme ressalta Bocato (trombonista e compositor da banda Metalurgia) ao comentar que “a ligação [dele com a Vanguarda Paulista] é simples. É de ter ajudado o Arrigo [Festival da MPB - TV Cultura em 1979] e ter o Itamar Assumpção como meu irmão mais velho. Tenho muito deles” (BOCATO JÚNIOR, 2019).

Aliás, vale ressaltar nesse momento: a bibliografia sobre a Vanguarda Paulista (canção) e o surgimento da produção musical *independente* já conta com

<sup>13</sup> Antonio Adolfo, Luli e Lucinha e Boca Livre são nomes que ficaram marcados por custearem a produção de gravação, prensagem e lançamento dos seus discos, conseguindo certa visibilidade da imprensa e do público. Sobre a potencialização da produção musical *independente* na virada da década de 1970, ver Dias (2000) e Vicente (2014).

diversos trabalhos acadêmicos sobre o tema. Destaca-se o trabalho de pós-doutorado de José Adriano Fenerick (2007), lançado no livro *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. Nessa pesquisa, o autor analisou o desenvolvimento da Vanguarda Paulista e suas propostas de renovação da MPB, além da proximidade com o Teatro Lira Paulistana e da expansão das práticas de produção musical *independente* no contexto de transformações no mercado fonográfico brasileiro. Fenerick (2007, p. 61, grifos do autor) ressalta:

A música instrumental brasileira teve maior alcance durante a década de 80 (já pressentido nos anos 70), com destaque para Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Naná Vasconcelos, Airto Moreira, os grupos Pau Brasil, D'Alma, Metalurgia, Freelarmônica, Grupo Um, Medusa, Pé Ante Pé, Duofel etc. *Tanto músicos integrados a ela quanto à vanguarda paulista* encontraram no espaço universitário do Teatro Lira Paulistana grandes oportunidades de atuação.

É interessante notar que, mesmo implicitamente, Fenerick não compreende os grupos instrumentais da VPI como pertencentes ao leque da Vanguarda Paulista. Mesmo partilhando um mesmo período, problemas, soluções, gravadoras, selos, locais de apresentação e até mesmo algumas técnicas musicais, os artistas do viés instrumental jazzístico são apenas citados, e não estudados como parte integrante desse momento da música brasileira. As pesquisas de Laerte Fernandes Oliveira (1999) e Daniela Ribas Ghezzi (2003) também sistematizam de forma geral o surgimento e as principais propostas dessa geração de renovação da canção brasileira, sob a ótica da produção musical *independente*.

Alguns trabalhos mais recentes ampliam as possibilidades de estudo sobre a Vanguarda Paulista, como por exemplo o de Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (2005), que buscou analisar especificamente a produção feminina dessa movimentação a partir das atuações de Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzeti. Tal temática foi desenvolvida recentemente também por Luisa Nemésio Toller (2018), que pensa a participação feminina na estética vocal da movimentação. A ampliação da própria ideia dos grupos musicais envolvidos nesse momento foi alvo do trabalho de Anajá Souza Santos (2015), que estudou as ações de Hermelino Neder, Passoca e Eliete Negreiros. O estudo da função vocal e da entoação na Vanguarda Paulista também foi

foco temático da pesquisa de Regina Machado (2007). Entretanto, o foco de todos eles assenta sobre os aspectos da música cantada.

É importante destacar: já no ano de 1985 (ainda durante o momento dos acontecimentos) foi realizada uma dissertação de mestrado em Antropologia, defendida na UNICAMP, sobre o tema da Vanguarda Paulista ou “a nova música popular de São Paulo” (GUIMARÃES, 1985), destacando também a música cantada via grupo Rumo, Premê, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé. Por fim, vale lembrar o trabalho de Gil Nuno Vaz em *História da Música Independente*, lançado pela editora Brasiliense em 1988. O autor também cita muitos artistas que compuseram a movimentação *independente* no início da década de 1980, privilegiando em sua análise as ações em torno do Teatro Lira Paulistana e, também, o pessoal da canção.

Antônio Carlos Machado Guimarães e Gil Nuno Vaz iniciaram a perspectiva, ainda durante os anos 1980, desse vínculo inerente entre as transformações no universo da canção, a produção *independente* e a Vanguarda Paulista. Aliás, a ideia de produção musical *independente* ficou muito atrelada aos artistas da música cantada, todavia, muito do surgimento e da potencialização dessa nova possibilidade de produção e gestão de carreira se deu graças à atuação da música instrumental via jazz brasileiro a partir de 1976 (MULLER, 2005, p. 70) e, em larga medida, dos grupos da Vanguarda Paulista Instrumental.

Vale lembrar que a bibliografia sobre o desenvolvimento do jazz no Brasil é demasiada incipiente e, apesar das recentes contribuições, ainda dá seus primeiros passos. Mais raras ainda são aquelas pesquisas que pensam o jazz e a música instrumental no final dos anos 1970 e 1980. Não obstante, já contamos com uma bibliografia mais abrangente sobre a importância e as propostas cantadas da Vanguarda Paulista. Em contrapartida, tanto o jazz brasileiro experimental dos anos 1980 quanto a sua íntima conexão com o Lira Paulistana e a Vanguarda Paulista são totalmente deixados de lado pela historiografia da música brasileira até o presente momento. É nesse vácuo temático e bibliográfico (jazz brasileiro e geração instrumental da Vanguarda Paulista) que este artigo contribui, pois a música popular instrumental de cunho jazzístico é um elemento central na formação da produção

musical *independente* do período e extremamente próxima das ações relacionadas ao Lira Paulistana.

Além disso, é importante ressaltar que este texto não objetiva “incluir” as bandas de jazz brasileiro e/ou a música popular instrumental como “pertencentes” à ideia de Vanguarda Paulista, um termo rotular criado pela imprensa e negado pelos próprios artistas do formato canção envolvidos nesse processo. O foco é apenas contribuir academicamente com a ampliação do cenário social e musical desse momento ainda recente e extremamente plural da música brasileira, seja instrumental ou cantada. Nesse objetivo, a análise recai sobre as particularidades das ideias de “jazz brasileiro” e “música popular instrumental brasileira” que se transformavam, sendo resgatadas e apropriadas de maneira bastante singular pelos instrumentistas de São Paulo no período final da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), mais especificamente a partir de 1976.

Nesse cenário, é importante destacar que o Grupo Um atuou como uma espécie de “carro-chefe” da VPI. Em primeiro lugar, por sua intimidade com Hermeto Pascoal, que é considerado uma espécie de organizador do material jazzístico e tradicional brasileiro a partir do início dos anos 1970 (e pela necessidade de “superação” dessa sonoridade com as particularidades do Grupo Um). Em segundo, principalmente, pela rede de relacionamentos formada junto ao Lira Paulistana a partir do lançamento do primeiro disco da banda, gravado em 1979, *Marcha sobre a Cidade*. A partir da temporada de shows para o lançamento do álbum, em fevereiro de 1980, a música popular instrumental e o jazz brasileiro ocuparam quase a programação integral do recém-formado Teatro Lira Paulistana (NO LIRA...,1980, p. 47) posteriormente o principal aglutinador da ideia de produção musical e artística *independente* (com selo e jornal próprio) e “responsável” pela formação da Vanguarda Paulista (RUIZ, 2020).

Refletindo sobre a memória e a bibliografia musical brasileira, foi demasiado importante perceber que o lugar secundário da música instrumental e do jazz brasileiro formam reverberações em uma perspectiva mais abrangente e macro da música brasileira, e/ou até mesmo com um olhar mais aproximado do contexto específico do nosso objeto. Por exemplo, no mesmo período em que a MPB se consolida



na indústria fonográfica como formato canção e conquista grande capital cultural, além de uma vasta circulação pelo país da década de 1970, a música instrumental e o jazz vão tendo, progressivamente, dificuldades de manter-se nas gravadoras de grande porte. Em um mesmo contexto menor, em um período um pouco posterior, as composições da atuação social Vanguarda Paulista Instrumental também ficam escanteadas da memória e da bibliografia sobre o Lira Paulistana, onde o foco também recai reincidentemente sobre a música cantada.

Ambos os casos (vinculação da música instrumental e do jazz no escopo da MPB e a integração do jazz brasileiro instrumental no engendramento da Vanguarda Paulista) ocorreram no contexto totalitário da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Nesse momento, a ideia de brasilidade também está conectada, via regime, à preservação de um determinado patrimônio cultural brasileiro, bastante específico. Nesse processo de seleção e apropriação, o jazz brasileiro e a música instrumental foram escalonadamente excluídos das narrativas, com suas diversas ações, elos e influências geralmente negados (direta e indiretamente) como elementos de mesmo teor inteligível que a canção para as histórias da música popular brasileira.

Ou seja, a brasilidade almejada pela Vanguarda Paulista Instrumental não correspondia àquela construída pelo regime militar e também não se coadunava com aquela referendada pelas *majors* da indústria fonográfica brasileira daquele período. Tal questão ainda é um incipiente alvo de análise pela historiografia da música brasileira, que enxerga esses aspectos, preferencialmente, nas letras das canções.

## **Música “moderna”? “avançada”? Elementos vanguardistas na sonoridade da VPI**

Enfim, o terceiro ponto que interliga as bandas da VPI tanto em sua atuação estética quanto nas formas de recepção de suas obras é a relação de intensa proximidade com as técnicas da música “de vanguarda”, avançada, “contemporânea” ou mesmo de uma escuta difícil. Esse discurso é atrelado tanto à crítica jornalística de diferentes períodos históricos quanto à percepção dos próprios artistas envolvidos nas

composições. Conforme demonstra o título da matéria publicada em março de 1980 pelo *Jornal do Brasil*, “Um Grupo de Vanguarda”, escrita por José Domingos Raffaelli e destacando o lançamento do primeiro LP do Grupo Um:

Marcha sobre a cidade [1979] representa um passo à frente na música instrumental em nosso país. [...] É uma das realizações mais sérias já levadas a efeito entre nós, sem concessões de qualquer espécie. Iniciativas desse porte devem merecer o apoio daqueles que se interessam seriamente pela música instrumental, especialmente a de vanguarda. (RAFAELLI, 1980).

A perspectiva de que as composições da banda englobam a ideia de um avanço visto como necessário à música produzida no Brasil fica nítida nesse excerto. Essa ideia perpassa a lógica que ainda prevalece no senso comum sobre a noção de *vanguarda*: é uma música entendida como algo que está “um passo à frente” de seu tempo, até mesmo como uma tentativa de legitimar sua posição social perante o campo musical brasileiro. Os próprios compositores usufruem dessa retórica como forma de explicar suas necessidades musicais e, de certa forma, de legitimar sua amplitude limitada a um público bastante específico. Lelo Nazário, principal compositor do Grupo Um, ressalta: “a questão estética pra mim sempre foi a de juntar o material de vanguarda com a música brasileira” (NAZÁRIO, 2016 *in* RUIZ, 2017). O pianista do grupo deixa clara essa mesma percepção da necessidade do “material de vanguarda”.

As composições apresentadas pelas diferentes bandas que formam a VPI carregam uma pluralidade imensa de referências e sonoridades, mas foram (e são) compreendidas por algumas esferas sociais como relacionadas a uma escuta “difícil”, dado o intenso experimentalismo das músicas. O nível de experimentações harmônicas, timbrísticas, composicionais, melódicas e rítmicas da VPI pode dar vazão, em determinados momentos, a uma aparente falta de sentido ou nexo a ser observado logo no primeiro contato (quase *a priori*) com a obra, que, nesse sentido, pode ser entendida como uma expressão artística *alegórica* (GRANATO, 2018, p. 32-35), no sentido do termo colocado por Peter Bürger (2012, p. 126-134), de quebra da totalidade a partir de montagens com referências múltiplas.

A banda Pé Ante Pé usufrui dos ritmos populares tradicionais (principalmente o samba) na sua música, junto aos intensos solos dos instrumentos de sopro. As experimentações são intensificadas do primeiro para o segundo álbum,

sendo este mais próximo do *free jazz* e do *fusion* e aquele do *swing*, *bepop* e *cooljazz*. O único disco da Divina Incrência também demonstra essa preocupação “vanguardista”, mas responde de outra forma, acentuando os improvisos no formato de trio baseados nas composições do alemão Felix Wagner com muitas tensões harmônicas e um humor irônico (no título das faixas) que é característico do “pessoal da canção” vinculado ao Lira Paulistana e à Vanguarda Paulista.

Nas composições do grupo Metalurgia, a presença da guitarra é bastante explorada, muito próxima aos discos do jazz-rock internacional, mas sempre em diálogo com elementos percussivos “abrasileirados”, de bases de samba, e com a presença marcante dos muitos instrumentos metais. Em relação ao Grupo Um, a percussão acentuada fica clara com as propostas de Zé Eduardo Nazário e sua “barraca de percussão”, desde os tempos de Hermeto Pascoal. No caso dessa banda, os elementos da música moderna das vanguardas históricas também se sobressaem, com extrema tensão do campo tonal, música eletroacústica e propostas seriais, tendências redimensionadas no segundo e terceiro trabalhos de estúdio da banda.

O ímpeto “moderno” também se dá na execução de composições alocadas sob esse termo já na década de 1920/1930: o grupo Pau Brasil executa no seu segundo disco (*Pindorama*, 1986) a composição “Dança (martelo) das Bachianas Brasileiras nº 5”. Tais composições são obras nas quais Villa-Lobos objetivou unir o material folclórico (rural) brasileiro com as formas características de Johann Sebastian Bach. As “Bachianas” representam um novo momento de sua carreira, neoclássico, após seu retorno de Paris no início dos anos 1930 e suas estreitas ligações com o nacionalismo proposto pelo Estado varguista (NAVES, 2015, p. 76-77; 109-126). “Dança (Martelo)” é o segundo movimento, finalizado apenas em 1945.

A releitura instrumental que o Pau Brasil faz dessa composição abusa do saxofone nas linhas melódicas realizadas geralmente pelo vocal. Além disso, a presença da bateria em alguns momentos também diferencia em grande grau o arranjo do Pau Brasil das demais versões de instrumentação para “música de concerto”, aproximando-se do jazz. Das bandas que compõem a Vanguarda Paulista Instrumental, a Pau Brasil é aquela que mais se utiliza da intenção de brasilidade como

retórica estético-musical, utilizando frevo, jongo, lundu, baião, xote e guarânicas (STROETER, 2019/2020) na construção de suas composições.

## Considerações

Em síntese, o material musical da Vanguarda Paulista Instrumental, embora bastante diverso, transita entre as formas de se interpretar o *fusion* (incorporando algumas práticas do *free jazz* e do experimentalismo, bem como a música erudita de vanguarda europeia), somadas às várias facetas e (re)leituras da música popular brasileira no seu sentido mais amplo. O improviso individual e coletivo também é recorrente na sonoridade da VPI, sendo reconhecido fora do Brasil como *Brazilian Jazz*, mesmo que o termo carregue, em sua acepção mais abrangente, outras sonoridades e outros períodos do jazz brasileiro.

A partir de diversos modos e níveis de intensidade, essa relação entre a música *moderna*, “avançada” ou contemporânea (como ressalta Rodolfo Stroeter), e as formações musicais brasileiras configuram a principal questão para muitos dos grupos de jazz instrumental desse momento: como se conectar às novas tendências jazzísticas e “eruditas” ao mesmo tempo em que extraíam da cultura brasileira algumas sonoridades latentes e consideradas tipicamente nacionais, remodelá-las em sua pesquisa e execução musical? Parece ser esse o questionamento basilar que pauta de forma direta e indireta as propostas musicais da Vanguarda Paulista Instrumental e sua relação com o mercado musical nos momentos finais da ditadura civil-militar brasileira (1965-1985).

É nesse sentido que existe uma espécie de contradição nas composições da VPI. De um lado, o experimentalismo vinculado ao *jazz fusion* e ao *free jazz* (incorporando as técnicas da *música moderna* de vanguarda) e, de outro, uma busca incessante por ideias diferentes de brasilidade, representada por diversas formas artísticas preestabelecidas do nosso passado musical. Pois, a rigor, a ideia de nacionalidade pressupõe algum tipo de tradição inventada (HOBSBAWM, 1997) que solidifica algumas formas musicais previamente consolidadas para que possa representar a almejada “brasilidade”. Em outro polo, as sonoridades do *fusion* (como

desenvolvimento do *free jazz*) e as experimentações musicais de tradição vanguardista buscam justamente romper formações estéticas prévias, demonstrando, dessa forma, um confronto (social e estético) incessante e latente, que é o alicerce da musicalidade e da produção desenvolvida pela Vanguarda Paulista Instrumental. E é justamente essa contradição/problemática que está sendo explorada na tese de doutoramento, em variados aspectos e perspectivas.

A incessante intenção de brasilidade, marca registrada da VPI, evidencia um campo de disputa particular em torno das tensões entre identidade nacional e jazz brasileiro. Como tentei demonstrar, o contínuo movimento de aproximação ou distanciamento ao jazz como cerne primordial da VPI é exposto tanto nas letras das composições, na sonoridade dessas bandas, no discurso que fazem sobre suas obras e na busca por formas de nomear e compreender a música produzida nesse período (final dos anos 1970 e início dos anos 1980). Inclusive, as disputas em torno das possibilidades de categorização da música produzida pela VPI ainda são substrato de divergência entre os personagens ativos nesse enredo, além de estarem materializadas na produção discográfica da Vanguarda Paulista Instrumental.

A possibilidade de atuação da VPI também estava condicionada ao contexto final da ditadura civil-militar brasileira (1965-1985). Nesse período, devido à íntima relação dos EUA com o capitalismo desenvolvido pelo regime civil-militar, o jazz - compreendido como elemento nacional norte-americano, e não diaspórico (JOHNSON, 2020) ou transnacional (KUBIK, 2017) - era negado por boa parte da crítica progressista do período, visto geralmente como mera influência do imperialismo cultural estadunidense na sociedade brasileira. Em muitos locais da Europa (JOHNSON, 2017), o jazz foi símbolo de “resistência” às ditaduras e aos governos totalitários e ditatoriais. No Brasil, diferentemente, o lugar do jazz está totalmente deslocado dessa categoria, principalmente durante a década de 1970 e no início dos 1980.

Não obstante, a ideia de “resistência” ao regime pelo viés musical alocou-se totalmente na MPB como música cantada, corroborando o distanciamento do jazz, da música instrumental e dos instrumentistas como partes fundamentais da extensa cultura musical brasileira. Foi inserindo-se nesse cenário que a Vanguarda Paulista

Instrumental construiu seu próprio caminho, tanto compartilhando soluções coletivas para a gestão de carreira no universo da música instrumental, quanto criando novas sonoridades para o escopo da música popular e do jazz brasileiro na cidade de São Paulo.

Diversas outras bandas, artistas e movimentações musicais são elementos imprescindíveis para formação e análise das questões fundamentais em torno da música popular, do jazz e da música instrumental durante o governo ditatorial civil-militar (1964-1985). A organização desses fatores e a análise pormenorizada da sonoridade da VPI, por exceder os objetivos deste artigo, serão alvos de debate em outra oportunidade.

## Referências bibliográficas

A FLOR de plástico incinerada. Intérprete: Grupo Um. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. 1 disco de vinil, 33 rpm.

A FLOR de plástico incinerada. Intérprete: Grupo Um. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2010. 1 CD digital.

AO VIVO no Jazz na Fábrica: Grupo Um, uma lenda ao vivo. Intérprete: Grupo Um. São Paulo: Selo Sesc, 2016. 1 CD digital.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. *In: BAHIANA, Ana Maria M. et al. Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980. p. 76-89.

BOCATO JÚNIOR, Itacyr. Entrevista concedida ao autor em 2019.\*

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CALADO, Carlos. *Livro-texto: PAU BRASIL*. São Paulo: Caixote 1982/2012. Pau Brasil Music: MINC: Petrobras, 2012. Caixote 1982/2012.

CÂNDIDO, Antônio. Uma palavra instável. *Folha de S.Paulo*, 27 ago.1995. Caderno Mais.

CHINEN, Nate. *Playing Changes: jazz for the new century*. New York: Pantheon Books, 2018.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas Musicais: Performance e Experiências na Música Popular Instrumental Brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – FFLCH, USP, São Paulo, 2005.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do samba jazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. 2013. 198 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIVINA Incrência. Intérprete: Divina Incrência. São Paulo: [s. n.], 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm.

DIVINA Incrência. Intérprete: Divina Incrência. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2007. 1 CD digital. Acompanha encarte.

FENERICK, José Adriano. *Façanhas às próprias custas: a produção musical da vanguarda paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume, 2007.

GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Muddclub: popular music and the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 143-157.

GHEZZI, Daniela Ribas. *De um porão para o mundo: a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do selo Lira Paulistana nos anos 80 – um estudo dos campos fonográfico e musical*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Das Vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2018.

GUIMARÃES, Antônio Carlos Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – IFCH, Unicamp, Campinas, 1985.

HOBBSAWM, Eric. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

PÉ ANTE PÉ. *IMAGENS do Inconsciente*. Intérprete: Pé Ante Pé. São Paulo: Lira Paulistana, 1982. 1 disco de Vinil, 33 rpm.

JOHNSON, Bruce. *Jazz and Totalitarianism*. New York, Oxon: Routledge, 2017.

JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora. Music and Globalisation*. Nova York, Oxon: Routledge, 2020.

KUBIK, Gerhard. *Jazz Transatlantic*. Mississippi: University Press of Mississippi, Edição do Kindle. 2017. V. I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture. Edição Kindle.

LEVY, Deborah Weiterschan. A hibridação do Brazilian Jazz e o processo de modernização do país na década de 1980. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2016, Rio de Janeiro: *Anais* [...]. Rio de Janeiro: [s. n.], 2016.

MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira-: um estudo sobre a Vanguarda Paulista*. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MARCHA sobre a cidade. Intérprete: Grupo Um. São Paulo: [s. n.], 1979. 1 disco de vinil, 33 rpm.

MARCHA sobre a cidade. Intérprete: Grupo Um. São Paulo: [Lira Paulistana], 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm.

MARCHA sobre a cidade. Intérprete: Grupo Um. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2002. 1 CD digital.

MERLIN, Enrico; RIZZARDI Veniero. *Bitches Brew: génesis de la obra maestra de Miles Davis*. Barcelona: Golbal Rhythm Press: Peninsula, 2012.

METALURGIA. Intérprete: Metalurgia. São Paulo: Som da Gente, 1982. 1 disco de vinil, 33 rpm.

MOTTA, Luísa Nemésio Toller. *Se a obra é a soma das penas: um estudo feminista sobre as cantoras da Vanguarda Paulista*. Dissertação (Processo de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo. *Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozetti: produção musical feminina na vanguarda paulista*. 2005. 249 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.



NAVES, Santuza Cambraia. *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NAZÁRIO, Lelo. Entrevista concedida ao autor em 3 jun. 2016. In: RUIZ, Renan Branco. "Procura-se Mecenaz": música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Franca, 2017.

NICHOLSON, Stuart. *Jazz Rock: A History*. New York: Schirmer Books, 1998

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2014.

NO LIRA, palco aberto para o som instrumental. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 27 jul. 1980. Ilustrada, p. 47.

OLIVEIRA, Laerte Fernandes. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

PARDAL, Chico. Entrevista concedida ao autor em 4 jun. 2016. In: RUIZ, Renan Branco. "Procura-se Mecenaz": música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Franca, 2017.

PAU BRASIL. Intérprete: Pau Brasil. São Paulo: Lira Paulistana: Continental, 1983. 1 disco de vinil, 33 rpm.

PAU BRASIL. Intérprete: Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobras, 2012. 1 CD digital.

PÉ Ante Pé. Intérprete: Pé Ante Pé. São Paulo: [s. n.], 1980. 1 disco de vinil, 33 rpm.

PÉ Ante Pé e Imagens do Inconsciente. Intérprete: Pé Ante Pé. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. 1 CD digital.

PINDORAMA. Intérprete: Pau Brasil. São Paulo: Copacabana, 1986. 1 disco de vinil, 33 rpm.

PINDORAMA. Intérprete: Pau Brasil. São Paulo: Pau Brasil Music: MINC: Petrobras, 2012. 1 CD digital.

RAFAELLI, José Domingos. Um Grupo de Vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1980.

REFLEXÕES sobre a crise do desejo. Intérprete: Grupo Um. São Paulo: [s. n.], 1981. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.

REFLEXÕES sobre a crise do desejo. Intérprete: Grupo Um. Ed. remasterizada e aumentada. São Paulo: Editio Princeps, 2005. 1 CD digital, estéreo.

RUIZ, Renan Branco. “Procura-se Mecenas”: música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

RUIZ, Renan Branco. *Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976-1984)*. *Caminhos da História*, v. 25, n. 2, p. 136-162, 1 jul. 2020.

RUIZ, Renan Branco. *Marcha sobre a cidade: diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista*. In: FENERICK, José Adriano (org.). *Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Appris, 2021a.

RUIZ, Renan Branco. *Mobile/Stabile: o Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreux (1978)*. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 18, n. 1, p. 385-406, 28 jun. 2021b.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.

SANTOS, Anajá Souza. *A canção oculta: um estudo sobre a vanguarda paulista*. 2015. 146 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2015.

STROETER, RODOLFO. Entrevista concedida ao autor em 2019-2020.\*

TRETHEWEY, Ken. *Jazz Fusion: blue note and purple haze*. Gravesend Cottage: Jazz-Fusion Books, 2016.

VAZ, Gil Nuno. *História da Música Independente*. São Paulo: Brasiliense, 1988

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

VILHENA Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

---

\* Versões completas serão disponibilizadas na tese de doutorado em andamento.

Submetido em: 04/04/2021  
Aprovado em: 08/07/2021  
Publicado em: 10/09/2021